

Racismo, discursos de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano

*Christian León**

Introducción

En los años noventa se produce una restauración del movimiento indígena en el Ecuador. A partir del gran levantamiento en 1990, se consolida la presencia política y simbólica de los indígenas que cuestionan el concepto unitario del Estado y el imaginario “blanqueado” de las clases medias. Con el surgimiento de organizaciones políticas como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) se hacen posibles iniciativas tendientes a fortalecer las culturas locales y los saberes subalternos. En ese contexto aparecen múltiples instituciones dedicadas a la producción y difusión de fotografía, cine y vídeo realizados por indígenas.

Esta presencia actual del sujeto indígena plantea una serie de conflictos al concepto tradicional de “representación” que han manejado las instituciones del Estado y los discursos culturales que construyeron la idea de nación ecuatoriana. Es en este contexto, signado por la introducción de la conflictividad en el campo de la representación,

* Profesor en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), investigador y editor de la Revista Cuadernos de Cinemateca de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

que se produce la lucha actual por definir y redefinir el sentido de las palabras y las imágenes que han configurado la identificación semántica “indio”. La pluralidad de voces e imágenes producidas por indígenas, escuchadas y miradas a diario en el Ecuador contemporáneo reinscribe y diseminar aquella identidad fija acuñada por la sociedad colonial y los grupos mestizos para administrar la imagen del indio al interior del discurso incluyente de la nación. Hablar de la imagen del indio en Ecuador es hablar de múltiples representaciones en conflicto, pugnando por significarla en una u otra dirección. Esta lucha por la representación plantea un proceso inacabable, en el cual toda clausura y anclaje del sentido es un ejercicio del poder. Por esta razón sostenemos con Homi Bhabha que “el acceso a la imagen de la identidad solo es posible en la negación de cualquier sentido de originalidad o plenitud” (2002: 73).

Nuestro interés es investigar el cine ecuatoriano de las primeras décadas del siglo XX con la finalidad de comprender los parámetros ideológicos y políticos desde donde se producen las representaciones y los imaginarios sobre el indio. Partiendo de la noción de cine como “aparato semiótico” que “participa de forma decisiva en la producción social de la identidad y la subjetividad” (Teresa de Laurentis 1992: 89) proponemos leer las imágenes del indio como una forma de producción de sentido vinculada a un proyecto político y cultural de producción de identidades como mecanismo de dominación. Al hacerlo, intentamos mostrar que el sentido supuestamente “auténtico” de esas representaciones cinematográficas no es una expresión mimética de una realidad objetiva y natural sino una construcción discursiva funcional al proyecto moderno de la nación. Por medio de la desnaturalización de estas representaciones pretendemos descentrar el sentido tutor de los textos fílmicos para reintroducir la conflictividad social y política en su lectura.

Miguel Ángel Álvarez o el aparecimiento cinematográfico del “otro”

En el Archivo Fílmico de la Cinemateca Nacional del Ecuador se encuentran dos registros cinematográficos considerados los más antiguos que existen sobre pueblos indígenas. El primero es una serie de filmaciones caseras que pertenecen del “Fondo Miguel Ángel Álvarez” (1927-1935). El segundo, “Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas” (1927) dirigido por Carlos Crespi, es el primer documental etnográfico sobre los indígenas del oriente ecuatoriano. Estos dos filmes documentan pobremente facetas de la vida de las nacionalidades indígenas en las primeras décadas del siglo. Pero dicen mucho sobre la mirada del hombre blanco y sobre el proyecto mestizo dentro del cual se inscribe. Dicen más sobre quien los filmó que sobre lo filmado. De ahí nuestro interés en su relectura.

Miguel Ángel Álvarez (1892-1982) fue un hacendado quiteño de familia conservadora que se adhirió al proyecto liberal tardío producto del “pacto oligárquico” consolidado con la derrota de la revolución de 1912 liderada por Eloy Alfaro (Quintero y Silva, 1995: 380 y ss). Según testimonios de sus familiares, fue un hombre generoso que trataba con dignidad a los trabajadores de sus haciendas, entre los cuales se incluían muchos indígenas. Cultivó valores progresista y habitus modernos, censurados por la sociedad quiteña y conservadora de inicios de siglo. Fue aficionado a las carreras de autos y de caballos, al teatro y a la música y practicaba un hobby excéntrico e inusual: el cine. Como lo sostiene Wilma Granda, historiadora del cine ecuatoriano, Álvarez a más de ser el primer distribuidor y exhibidor de las casas Pathé y Gaumont, filmaba con una pequeña cámara Pathé Baby de 9.5 milímetros cuanto evento público y privado le atraía.

Su fondo cinematográfico está compuesto de 141 rollos de dos minutos de duración cada uno, que retratan

escenas de la vida familiar, eventos sociales y sucesos históricos. Estos registros caseros, que no fueron concebidos para su exhibición pública, tienen una frescura inédita en el cine ecuatoriano. Están filmados con gran libertad, espíritu lúdico y ánimo experimental. Frecuentemente el registro fidedigno de eventos sociales es interrumpido por bruscos movimientos de cámara (paneos sorpresivos, miradas erráticas) que los convierten en una turbulencia de movimientos. En otras ocasiones, se hacen retratos de jóvenes y niños que juegan y se divierten frente a cámara, con ella. Los desencuadres son frecuentes, también hay desenfoques y cortes abruptos.

Llama la atención la libertad y la cercanía de la cámara que parece disolver la distancia entre el camarógrafo y los sujetos filmados. Estos “relatos desinteresados” de la vida cotidiana y familiar parecen atrapados en el simple regocijo del momento que es reacto al ordenamiento formal, anulan toda intención de clausura narrativa. Me veo tentado a definirlos, siguiendo a Noël Burch como un “Modo de Representación Primitivo” previo al apareamiento del lenguaje cinematográfico (1991: 193 y ss.).

Es más curiosa aún la existencia dos rollos (numerados 9 y 15) que presentan la imagen de varios indígenas. El primero muestra una serie de filmaciones realizadas -según algunos informantes entrevistados en el proceso de catalogación del Fondo- en Latacunga, región central de la Sierra ecuatoriana que muestran a los danzantes de Saquisilí. En el segundo presenta varios retratos de lavanderas indígenas probablemente filmadas a orillas del lago San Pablo, en la Sierra norte.

Estos dos rollos revelan una actitud fílmica ausente en el resto de Fondo Álvarez. En ambos la cámara asume una actitud contemplativa, trata de documentar con la mayor meticulosidad posible aquello que está siendo filmando. El encuadre se vuelve funcional a las acciones de los figurantes (los danzantes, las lavanderas) dejando de lado los desplazamientos lúdicos y gratuitos. Una voluntad de composición ordena el

campo visual y estabiliza el cuadro. Lentos paneos tratan de reconstruir la continuidad del espacio y las acciones.

El primer rollo inicia con planos generales de una muchedumbre indígena, entre los que se encuentran dos jinetes, ataviados con ropas ceremoniales, que portan unas banderas. Poco a poco deja ver el pabellón de una iglesia, mientras los indios danzan y agitan las banderas. Posteriormente se muestra algunos planos muy elaborados que juegan con los tercios horizontales y verticales. Finalmente, varios planos medios muestran a unos jinetes que entran y salen del cuadro, y a una indígena con un niño en brazos que es conducida hacia la cámara por un hombre vestido de traje. El segundo rollo retrata a una lavandera en plano general rodeada por las propias ondas que provoca su actividad en el agua. Más adelante, se muestra a otra lavandera en medio de un río que serpentea hasta perderse en el fondo del cuadro tras un puente.

En estos filmes en blanco y negro se puede apreciar una elaborada intención compositiva que sigue muy de cerca los parámetros figurativos descubiertos por la pintura indigenista de comienzos de siglo. Los planos dan la impresión de óleos monocromáticos en movimiento. ¿Cómo interpretar este brusco cambio en la actitud fílmica de Álvarez? ¿Por qué cuando filma escenas de la vida indígena abandona ese registro que el documentalismo moderno llaman “directo”? ¿Cómo leer el uso de estos planos sostenidos que tratan de registrar con la mayor laboriosidad posible la imagen del indio?

Dentro de las múltiples explicaciones que pueden dar respuesta a estas preguntas queremos explorar una que sirve a nuestros propósitos. El cambio de registro cinematográfico propuesto por la mirada de Álvarez sobre el indio atiende a la producción de una “distancia enunciativa” que se puede advertir en:

- a) **El aumento de la distancia focal**, evidente en el uso de planos generales y en la ausencia de primeros planos (significantes de cercanía e intimidad).
- b) **Los movimientos lentos de cámara** que provocan la ilusión de plenitud la realidad filmada y construyen “el efecto de objetividad” propio del cine documental.
- c) **Borramiento de las marcas de enunciación fílmica** a partir de invisibilizar el dispositivo cinematográfico y la objetivización de la realidad filmada.
- d) **Clausura figurativa del plano** fundada en una composición ordenada y totalizante que determina que exterioridad del enunciador frente al enunciado.

Sobre la base de estos cuatro elementos, la representación cinematográfica produce una distancia enunciativa que separa al sujeto de la enunciación (el observador: Álvarez) de lo enunciado (lo observado: el mundo indígena registrado por la cámara). Se produce de esta manera la constitución de dos polaridades perfectamente separadas, la primera de las cuales se constituye como el polo subjetivo que ordena y produce la representación, y la segunda se convierte en su polo opuesto o la objetivación de lo representado. Aparece entonces una instancia exterior al sujeto de la enunciación que es simbolizada como aquello que le es extraño y no le pertenece, aquello que en una palabra podemos denominar como “otredad”, opuesta a la mismicidad del observador. Este proceso denominado por la semiótica como un “desembarque actancial” (Greimas y Courtés, 1990: 113) es el mecanismo por medio del cual se construye la imagen del indio dentro del lenguaje de la conciencia mestiza.

Para el sujeto mestizo, alineado ideológicamente con la modernidad occidental ¿Miguel Ángel Álvarez en nuestro

caso?, las imágenes del indio son producidas como todo aquello que no es el hombre moderno. Aquello que deber ser repudiado y separado de la identidad eurocentrada del mestizo liberal. Todas las características irracionales y salvajes del mestizo pasan a simbolizarse en las representaciones fijas y en las objetivaciones del indio: imágenes clausuradas de una vez y para siempre en el imaginario moderno del sujeto progresista. Por medio de esta compleja operación semiótica se priva al indígena de toda subjetividad propia y se transforma su voz en un eco del discurso mestizo y se lo confina a habitar en una imagen estática a pesar de la ilusión de movimiento propia del cine.

Carlos Crespi o la incorporación occidental del indio

Por su parte, “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas” (1926), dirigida por el padre Crespi es un filme concebido estrictamente para su difusión pública. La película fue estrenada en 1927 con la presencia del entonces presidente de la República Isidro Ayora. Luego de tener una amplia difusión la cinta se destruyó parcialmente en un incendio. Fue restaurada y reconstruida por Cinemateca Nacional en 1995 siguiendo el guión original de Carlos Crespi. En la película restaurada se montan siete minutos de la cinta original, así como también fragmentos filmicos de archivo que reemplazan el metraje perdido. Según la información de un folleto promocional editado en 1926, el filme narraba el viaje de unos expedicionarios que van en busca de los Shuaras, las tradiciones de estos pueblos indios y la labor evangelizadora de los salesianos. La película se inscribe dentro una serie de iniciativas promovidas en los años 20 desde la sociedad civil y el Estado para la colonización del Oriente ecuatoriano y la incorporación de los grupos subalternos. Una serie de organizaciones conservadoras, en alianza con la Iglesia, proponen acciones

tendientes a ampliar la base social del proceso de modernización como forma de contrarrestar los levantamientos indígenas. (Quintero y Silva: 388). Como lo platea el mismo Crespi, en el folleto mencionado, la película:

“conduce sensiblemente al espectador a amar al Oriente, a apreciar la fuerza prodigiosa de su naturaleza y, sobre todo, a estimar profundamente a la raza jíbara y el heroísmo de los misioneros, que se fatigan a traerla hacia la civilización mundial” (1926: 4).

Crespi, sacerdote ilustrado, doctor en Ciencias Naturales y estudioso de las costumbres de los Shuaras, buscó representar a los “salvajes” temidos por el acto siniestro de reducir cabezas humanas como seres susceptibles de salvación poseedores de nobles tracciones y costumbres. Su intención fue mostrar que la “raza jíbara” que habitaba a orillas del río Upano en la zona de Méndez era, por tanto, digna de la piedad de Dios y parte integrante de la nación. Al difundir las imágenes de los Shuaras, Crespi apuntaba no solo a visibilizar la imagen de esos “otros” desconocidos por la sociedad, sino también a producir una serie de conocimientos e imaginarios que permitan la incorporarlos al mundo civilizado occidental.

El objetivo explícito del filme es producir una representación del indio Shuar que lo convierta en sujeto de las políticas del Estado y del Iglesia. Esta incorporación se va a producir bajo la lógica de lo que Aníbal Quijano a denominado como “la colonialidad del poder”. A partir de esta matriz epistémica y racial se construyen y reproducen identidades fijas que diferencian a las culturas europeas y no-europeas para finalmente establecer la jerarquización de las mismas. El hombre blanco, poseedor del saber occidental, se transforma en el paradigma de la modernidad y la civilización, mientras

“las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas con sus propios patrones de expresión visual y plástica”. (Quijano, 1999: 103).

Bajo los parámetros de la colonialidad del poder la administración de la identidad de los pueblos indígenas plantea una relación de dominación en donde el hombre civilizado “habla por el otro” para afirmar su superioridad. Se produce entonces, como lo ha señalado Gayatri Spivak, el paso del concepto de “re-presentación” (entendido como imagen artística o “retrato de alguien”) al de “representación” (entendido en su acepción política de “apoderado de alguien”) (1998: 181). De ahí que el filme de Crespi plantee la paradoja de que mientras se muestra a los Shuar como identidad representada, se los niega en tanto conciencia representativa.

En los fragmentos originales del filme lo primero que se observa es un plano general en donde se ve a los expedicionarios surcar angosto camino de herradura que atraviesa diagonalmente el cuadro. En planos subsiguientes se mira a una mujer bien ataviada y a un hombre, posiblemente europeo, que viajan a caballo mientras, una serie de indígenas de la sierra caminan delante de unas mulas de carga, otros seguramente de la Amazonia llevan unos enormes bultos sobre su espalda, la narración continúa con imágenes que muestran la dificultad del trayecto en medio de una imponente naturaleza. Súbitamente, aparece un indio Shuar en plano medio, prepara unos dardos, lo mete en su cerbatana, hay planos con el detalle de las manos hábiles, otro plano más del indio disparando. Luego, hay tres retratos en primer plano, uno de ellos gira lentamente para dejar ver el lóbulo de su oreja perforado. Finalmente hay una mujer que prepara algún alimento y se lo brinda a dos niños. Los muchos beben de un cuenco.

El momento mismo de la llegada al pueblo Shuar los expedicionarios desaparecen del campo visual, se transforman en la voz omnisciente de Crespi que organiza y da sentido al relato. Tal y como en el caso de Álvarez, se produce un desembrague enunciativo por medio del cual el observador (nuevamente el hombre blanco y civilizado) se sustrae del campo óptico, se retira del mundo para dominarlo. Este principio es una de las reglas generales con las que se construye el documental etnográfico, cuyo paradigma es la objetividad. Quien cuenta la historia se invisibiliza borrando las huellas de su enunciación para producir el efecto de una narración se hace a sí misma. Por medio de esta operación se produce la imagen del indio, en tanto sujeto subalterno privado de voz (otra vez Spivak), y la mirada colonialista, en tanto conciencia ordenadora y patrón de poder (Quijano nuevamente).

Esta forma de construcción visual de la identidad del pueblo Shuar vela y revela un racismo soterrado en tanto provoca una imagen fija del indio que es leída desde los códigos hegemónicos del hombre blanco. El racismo como nos recuerda Balibar:

“se inscribe en prácticos discursos y representaciones que son otros tantos desarrollos intelectuales del fantasma de profilaxis o de segregación que se articula en torno a estigmas de la alteridad” . (Balibar, 1991: 32).

Junto con los expedicionarios también se puede ver algunos indios guiando a las mulas, o llevando la carga a sus espaldas. Estos primeros indígenas -entre los cuales existen algunos procedentes de la Sierra, región colonizada

en el siglo XVI-, son fotografiados de tal manera que son fácilmente confundibles con los cuadrúpedos, ellos mismos son mulas de carga. La mirada del camarógrafo los pasa de vista a tal punto que están dentro del cuadro y sin embargo no.

De ser así, es paradójico que cuando la expedición llega a su destino los Shuaras se transformen en personajes principales del filme. ¿Son menos indígenas quienes cargan los grandes bultos que el indio de la cerbatana? ¿O es más humano este último que los otros? Nuevamente aquí encontramos una serie de evidencias que permiten detectar el orden colonial de la representación que articula el filme.

Los Shuaras alcanzan la centralidad figurativa en la película no porque se lo merezcan o por la importancia de su cultura, sino al contrario porque son parte del imaginario del misionero. Son necesarios para que este se realice plenamente en su misión humanista y evangelizadora. Solo cuando la mirada ilustrada del hombre blanco, -la posición no marcada que es capaz de juzgar- se interesa por ese ser “salvaje”, que vive en un estado de naturaleza total, sin civilización, puede constituirse como hombre. En uno de los intertítulos de la versión restaurada del filme que siguen el guión original de Crespi se puede leer:

“Después de 100 km. de misterio
y de humana soledad se nos pre-
senta de improviso el rey de la
selva, el nativo de astuta mirada,
de acerado pecho”.

Bajo el apelativo del “rey de la selva”, Crespi encubre una concepción idealizada preocupada más por hiperbolizar su descubrimiento que por describir con precisión un objeto. La mirada redentora del misionero, programada para engrandecer a esos seres considerados como bestiales,

busca demostrar que detrás de esos cuerpos salvajes hay un alma redimible. Más adelante reza el guión:

“El jíbaro no es el famoso caníbal pintado por muchos extranjeros”.

“Entre los Shuaras no existen neurasténicos ni locos. Las enfermedades se curan con hierbas e infusiones”.

Estas afirmaciones son una forma de incorporación del indio en el imaginario social. La mirada magnánima el hombre ilustrado produce conocimientos y asigna valores al indio con el objetivo de darle un lugar dentro de la cultura occidental. Al reconocer las bondades de esa cultura diferente permite su integración. En esta misma acción de reconocimiento se produce el desconocimiento del lugar de enunciación del otro y la legitimización del orden discursivo de la cultura occidental. La construcción de la visibilidad del indio, por la que aboga Crespi permite la afirmación de una visualidad hegemónica, fundada en un lugar de enunciación del blanco que va a ser ocupado por las elites mestizas.

Este mecanismo administración de la visibilidad de las diferencias culturales y étnicas es el sustento simbólico que permite la estructuración del paradigma unitario de la nación. Por esta razón entendemos a la nación mestiza ecuatoriana como una articulación de imaginarios coloniales que permiten la incorporación de las culturas subalternas en la matriz universal de las instituciones occidentales. Construir la imagen del indio va a ser una de las grandes tareas que se impusieron los intelectuales mestizos a comienzos del siglo XX.

Al evidenciar el carácter artificial y construido de estas representaciones identitarias del indio, tratamos de

señalar su relatividad, al mismo tiempo su apertura a nuevos sentidos y nuevas lecturas, a tono con el escenario cultural del Ecuador contemporáneo en donde el indio ha dejado de ser esa “imagen ventrílocua” a través de la cual actúa el mestizo.

Bibliografía

- Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Argentina, 2002.
- Burch, Noël, *El tragaluz infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, segunda edición, Cátedra, Madrid, 1991.
- Crespi, Carlos, “La Primera Film del Oriente Ecuatoriano. Los Invencible Shuaras o Jíbaros del Alto Amazonas” en Folleto *Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas*, 1926.
- De Laurentis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo semiótica y cine*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Granda, Wilma, *El cine silente en Ecuador (1985-1935)*, Editorial CCE, Ecuador, 1995.
- Greimas, A.J. y Corutés, J., *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990.
- Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina” en *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1999.
- Quintero, Rafael y Silva, Erica, *Ecuador: una nación en ciernes*, segunda edición, Editorial Universitaria, Quito, 1995.
- Spivak, Gayatri, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius* (Argentina), 6, (Año III, 1998): 175-235.